

Recepción de las ideas literarias en el circuito académico de mediados de siglo: apuntes para una edición anotada del *Juicio lunático* (1750) de J. A. Porcel

**Reception of Literary Ideas in the Mid-Century Academic Circuit:
Notes for A Annotated Edition of *Juicio lunático* (1750)
by J. A. Porcel**

JORGE MARÍN BLANCO
Universidad de Málaga
<https://orcid.org/0000-0001-6451-7058>

CESXVIII, núm. 35 (2025), págs. 61-96
DOI: <https://doi.org/10.17811/cesviii.35.2025.61-96>
ISSN: 1131-9879
ISSNe: 2697-0643



Universidad de Oviedo



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

El vejamén presentado en la Academia del Buen Gusto de Madrid por José Antonio Porcel bajo el título de *Juicio lunático* (sesión 1 de octubre de 1750) no ha pasado desapercibido para buena parte de la crítica que ha tratado de estudiar la trascendencia de las academias en el asentamiento del ideario neoclásico. Sin embargo, este texto –de gran interés para el estudio de la recepción de las ideas literarias– no ha sido analizado en su totalidad, sino que se han reaprovechado fragmentos dispersos según los diferentes temas que en él se abordan y los intereses que sobre estos podían explotar los investigadores. El presente artículo expone una exégesis del *Juicio lunático* desde una perspectiva total de las ideas literarias y presenta algunas consideraciones que se deben atender de cara a una nueva edición anotada.

PALABRAS CLAVE

Juicio lunático, José Antonio Porcel, Academia del Buen Gusto, Ilustración, Ideas literarias.

ABSTRACT

The vejamén presented at the Academia del Buen Gusto in Madrid by José Antonio Porcel under the title *Juicio lunático* (session of 1 October 1750) has not gone unnoticed by many critics who have tried to study the importance of the respective Academias del Trípode and del Buen Gusto in the establishment of the neoclassical ideology in our country. However, this text has never been analyzed in its entirety, but scattered fragments have been reused according to the different themes it deals with and the interests that researchers could exploit in these matters. This article presents an exegesis of the *Juicio lunático* from a total perspective of the literary ideas and presents some considerations for a new annotated edition.

KEYWORDS

Juicio lunático, José Antonio Porcel, Academia del Buen Gusto, Enlightenment, Literary Ideas.

Recibido: 4 de septiembre de 2024. *Aceptado:* 20 de noviembre de 2024

Este artículo se enmarca dentro de las líneas del grupo de investigación «Andalucía Literaria y Crítica: textos inéditos y reelecciones» (PAIDI HUM-233) y del proyecto «SILVAE: Textos inéditos y patrimoniales de la Literatura Española» PPRO-B3-2023-10),

La Academia del Buen Gusto (1749-1751) y José Antonio Porcel

El papel de la Academia del Buen Gusto de Madrid en el panorama ilustrado de mediados de siglo –así como las líneas estéticas generales de las composiciones que sus miembros presentaron en ella– ha entusiasmado a los investigadores del Setecientos prácticamente desde la aparición del *Bosquejo histórico-artístico de la poesía castellana del siglo XVIII* (1869) de Leopoldo Augusto de Cueto. En dicha obra se daba a conocer por primera vez parte de las composiciones que se leyeron en esta institución, hasta entonces mencionadas de pasada en estudios como el de G. Ticknor, *Historia de la literatura española* (1856, vol. IV, original de 1849).

Sobre el origen y desarrollo de la Academia, pocos datos cabe decir que no se conozcan. Se trató de una organización de carácter cultural –excepcionalmente privada en el contexto de estas instituciones en el siglo XVIII– que desarrolló su actividad entre enero de 1749 y abril de 1751 con al menos 23 sesiones, según las actas que se conservan.¹ Los motivos fundacionales se retrotraen a la granadina Academia del Trípode, de la que el conde de Torrepalma y José Antonio Porcel fueron miembros (Marín, 1971). Al hilo de esta cuestión, no es de extrañar que el escrito *La segunda Aganipe* fuese leído en la Academia del Trípode en julio de 1748 y posteriormente en la del Buen Gusto. Ello dio suficientes argumentos para plantear la hipótesis de que la academia madrileña nacía con la intención de perpetuar el legado y la labor intelectual iniciada por la granadina, además de señalar el papel central del conde de Torrepalma en su fundación (Marín, 1971; Caso González, 1981).

Trece miembros –nueve de ellos claramente identificados y cuatro de atribución dudosa–, junto con su presidenta, doña Josefa de Zúñiga y Castro, conformaban el núcleo central de las reuniones en las que se debatía en torno al devenir de nuestras letras: Montiano (*El Humilde*), Nasarre (*El Amuso*), Luzán

¹ La Academia del Buen Gusto de Madrid supone una continuación del modelo italiano que España había adoptado durante los siglos XVI y XVII, por lo que su funcionamiento se asemeja más a una academia barroca, entendida como espacio de tertulia, entretenimiento y conversación literaria y no tanto como una de las modernas academias fundadas bajo el signo ilustrado como instrumento de organización de la masa intelectual (Tortosa Linde, 1988; Berbel Rodríguez, 2003).

(*El Peregrino*) y Velázquez (*El Marítimo*), que constituyan el denominado «grupo de los innovadores»; y junto a ellos Torrepalma (*El Difícil*), el conde de Saldueña (*El Justo Desconfiado*), Porcel (*El Aventurero*), el Duque de Béjar (*El Sátiro Marsias*) y José Villarroel (*El Zángano*), a quienes se les ha categorizado bajo el membrete de «poetas de estilo tradicional» (Caso González, 1981; Berbel Rodríguez, 2003). A esta nómina de escritores conocidos se suman los seudónimos sin identificación *El Remiso*, *El Ícaro*, *El Incógnito* y *El Aburrido*, de quienes apenas figuran escritos ni composiciones.²

Esta heterogeneidad, este pluralismo poético, ha evidenciado las diversas corrientes estéticas que allí convivieron. En efecto, el sincretismo ha sido uno de los aspectos en los que más se ha incidido: a veces erróneamente interpretado como un mero «dualismo de opiniones y de prácticas literarias» (Menéndez Pelayo, 1940: 263); otras tantas, de manera más acertada, como «tolerancia y amplitud de criterio» (Alborg, 1972: 40). En realidad, existió una sinergia y entendimiento que corrobora la inoperatividad de reducir la realidad a términos dicotómicos y, en definitiva, de recurrir a la «convencional y artificiosa división por siglos al establecer las líneas de periodización y evolución en la historia literaria» (Orozco Díaz, 1968: 12). «Innovadores» y «tradicionalistas» dieron cuenta de la continuidad de los ideales barrocos en el siglo ilustrado. Sus adalides no se presentaban como meros epígonos con cierto sabor trasnochado, sino como verdaderos poetas militantes de una estética aún vigente: «Se aceptaba la gracia, el chiste y lo conceptuoso de Villarroel, al mismo tiempo que se le toleraba lo chabacano, lo indecente y la falta de gusto» (Caso González, 1981: 391-392).

La pervivencia de una poética manierista en autores del Setecientos propició la interpretación de esta actitud como una suerte de sensibilidad prerromántica, un «romanticismo latente» (Menéndez Pelayo, 1940). La visión de quienes tratan de trazar estas conexiones entre el ideario barroco y el romántico no son más que manifestaciones a favor de las tesis que sintetizó Allison Peers en su *Historia del movimiento romántico español* (1954, original de 1940), donde articuló toda la tradición literaria española en torno a la estética romántica. No obstante, se argumentó en contra de dichos planteamientos que esta vertiente irracionalista no podía ser interpretada con perspectiva de futuro, sino como un poso aún latente del Seiscientos español (Arce Fernández, 1966; Checa Beltrán, 1994).

² Algunas investigadoras han señalado la importancia de ocultar la identidad autorial bajo seudónimos en el contexto de las academias: no solo tiene que ver con el carácter recreativo de las sesiones, sino que también supone privilegiar el texto, lo que demuestra el peso que adquirieron en este espacio las ideas literarias (Padilla Aguilera, 2017).

Como ya he señalado en alguna ocasión, por extemporáneo que pueda parecer este asunto a la crítica actual, conviene reparar en la idea de que los escritores románticos sintieron atracción por nuestra literatura áurea; y no como ejemplo de continuidad, sino más bien por simpatías con las formas de entender el arte y por el reconocimiento de una actitud trasgresora de las preceptivas clásicas que, aunque cada una manifiestas bajo el signo de sus tiempos, compartían esa esencia de superación de las normas. Así pues, sería atrevido afirmar que en la Academia del Buen Gusto existió una sensibilidad romántica, pero tampoco podemos negar que este carácter contrario al classicismo estuvo presente hasta prácticamente el surgimiento de las primeras voces ilustradas que legitimaron el movimiento.³ De este modo, consciente o inconscientemente, tuvo su repercusión en la mentalidad de la época y sirvió como sustrato conceptual. Sobre este asunto volveré más adelante al hilo del testimonio que aquí se analiza.

En cuanto al contenido de las sesiones, las actas de la Academia se conservan en el ampliamente estudiado manuscrito 18476 de la Biblioteca Nacional, compuesto por 26 carpetas organizadas en 2 cajas. A pesar de que Ticknor y Cueto dieran noticia de estas actas, y que otros estudiosos como Emilio Orozco Díaz (1968), Nicolás Marín (1971) y Caso González (1980 y 1981) volvieran sobre ellas, lo cierto es que no fue hasta 1987 cuando los textos se editaron gracias a la tesis doctoral de M.ª Dolores Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto: estudio y textos*, quien desglosó el contenido de cada una de las carpetas y presentó una transcripción modernizada tanto de las composiciones como de los discursos. No obstante, dejó pendiente el análisis, pues su labor fue más de ordenación y transmisión, así como de comprensión de las dinámicas de funcionamiento.

El acceso y conocimiento de estos escritos abría un nuevo horizonte de posibilidades interpretativas de la poesía española del siglo XVIII y permitía redimensionar la percepción crítica difundida, pues su contenido «puede presentarse como la síntesis de lo que por esos años está ocurriendo» (Caso González, 1981: 383). Algo más de un siglo tuvo que mediar entre que el Marqués de Valmar

³ Este solapamiento entre lo barroco y lo romántico ejemplifica la utilidad del concepto *arqueología crítica*, propuesto por José Lara Garrido (2010 y 2013), para la comprensión crítica de los espacios de transición: «Si se pudiese aceptar un modelo analógico del proceso ininterrumpido de continuidades y rupturas que configuran el devenir de una cultura, este habría de contener un perfil aproximado al del movimiento de las placas tectónicas. De forma sostenida, una época se sitúa debajo de la siguiente y al tiempo que la funda y cimenta la hace emerger mediante un efecto aleatorio de deslizamiento y cataclismo, de solidaridad y distancia. Función de la arqueología crítica es determinar la persistencia y el espesor de los estratos que perviven, a modo de fragmentos memorables o de cimientos fundantes, en lo que podría denominarse la asimilación colectiva de lo pretérito» (Lara Garrido y Molina Huete, 2013: 8).

diese cuenta de la existencia de estas actas y que Caso González volviera a ellas ante la convicción de que toda la literatura crítica en torno a este grupo se había fundamentado en los presupuestos enunciados en el *Bosquejo* sin una justa revisión y cuestionamiento: «Todos los críticos dan la impresión de fundarse en lo que ha dicho Cueto» (Caso González, 1981: 383).

A pesar de todos los esfuerzos críticos acometidos tras las sólidas bases que cimentaron estos estudios del último tercio del siglo XX –y de los que he trazado un breve panorama en este apartado–, quedan aún determinados aspectos en los que se podría profundizar para conocer las ideas literarias y sus mecanismos de difusión en estos espacios de tertulia y conversación literaria así como la recepción más inmediata de las composiciones que allí se leían.

No quiero decir con ello que las actas de la Academia no sean conocidas, sino más bien que algunos textos no han constituido objeto central de análisis. Esta es precisamente la situación en la que se encuentra el *Juicio lunático* de José Antonio Porcel,⁴ tantas veces aludido, tantas veces empleado al hilo del «eclecticismo» de esta Academia –Orozco Díaz, 1968; Caso González, 1981; Berbel Rodríguez, 2003; Molina Huete, 2005; Velázquez, 2009; Padilla Aguilera, 2017–, pero no analizado en su sentido total en el marco de la tradición discursiva del vejamén. Dicho olvido relativo es el que motiva mi vuelta al *Juicio lunático* para ofrecer una nueva relectura desde una panorámica integral. Por cuestiones de espacio y tiempo, se hace imposible acometer la edición del texto, por lo que trataré de esbozar un estudio preliminar que presente una revisión desde la que sentar las bases de cara a una futura edición moderna.⁵

⁴ Sobre el autor, José Antonio Porcel y Salablanca (1715-1794), conocido también por los heterónimos *El Caballero de los Jabalíes* y *El Aventurero* que empleaba en la Academia del Trípode y en la del Buen Gusto, respectivamente, fue uno de los autores más destacados de la Granada de Fernando VI. Su vida transcurrió vertebrada entre su pasión por las letras y su profesión de clérigo. Miembro honorario de la RAH y la RAE, participó del ambiente intelectual del Madrid de mediados de siglo, aunque las dos últimas décadas de su vida regresó a Granada para ejercer como rector del Colegio Universitario de San Bartolomé y Santiago. Tal era el reconocimiento y prestigio que adquirió este poeta que en todas las celebraciones, tanto religiosas como laicas, pronunciaba discursos o leía composiciones con una enorme aceptación por parte del público. Firme defensor de la poesía gongorina, «caracteriza mejor que otros muchos la época de transición en que vivía» (Cueto, 1869: 75). Su poesía está marcada por este acusado estilo culturalista, que se complementa con el cultivo de la fábula mitológica (como por ejemplo el *Adonis* o *Acteón y Diana*), la presencia de la ironía y de otras temáticas como la religión o la poesía de circunstancias.

⁵ Aunque Tortosa Linde ofrece una transcripción modernizada del *Juicio lunático*, su versión no contiene anotaciones, con lo cual el lector moderno no obtiene una comprensión total; además, se eliminan las referencias clásicas que Porcel incluyó a pie de página. En este estudio, he cotejado el manuscrito original conservado en la BNE con la edición modernizada de Tortosa Linde. Los fragmentos que incorporo en apartados posteriores serán referenciados según los folios de dicho manuscrito, para los que he modernizado las graffías y la acentuación conforme a las normas actuales de la Academia.

El Juicio lunático como testimonio crítico: exégesis y relección

Los vejámenes, por definición –en su vertiente de discurso de academia–, están ligados a la historia del conceptismo áureo (Egido, 2003) y, aunque *a priori* el ambiente academicista del siglo XVIII les otorgara una mayor seriedad de contenido con respecto del que presentaban en las justas barrocas, conservaron en su esencia el tinte satírico, en armonía con la dinámica de las sesiones, que hemos de presuponer, se desarrollaron en un tono alegre y festivo (Tortosa Linde, 1992). Así, una constante que encontramos en el texto de Porcel será la ironía, a veces sutil y disimulada, otras tantas explícita y ardua, aunque no siempre acertadamente conseguida.

La gran mayoría de estos textos contaron con difusión impresa, aunque en el caso del *Juicio* solo conservamos el manuscrito mencionado, de lo que intuye que su alcance se limitó al círculo de intelectuales que asistían a las reuniones privadas de la Academia. No obstante, no por ello debemos infravalorar su contenido y su importancia dentro del panorama literario de mediados de siglo, pues representa un testimonio más que da cuenta de esa literatura viva que consumían los escritores e intelectuales aficionados a las letras y que demuestra cómo la literatura vejatoria seguía presente en las prácticas culturales cotidianas. En las páginas que siguen trazaré algunos elementos esenciales para la interpretación de este testimonio con el objetivo de centrar la atención en aquellos aspectos que han pasado un poco inadvertidos, especialmente su formato discursivo. Al mismo tiempo, ofreceré una síntesis del conjunto de ideas literarias que pueden extraerse de él.

Formato discursivo

Como bien sistematizó Rosa María Aradra (2021) a propósito de las polémicas como género historiográfico, todo discurso crítico parte de un texto «cero» que se erige como desencadenante de la controversia. Si aplicáramos dicha consideración al campo de estudio de este vejamen, tendríamos que reconocer como textos cero los escritos que se leyeron en anteriores sesiones y que ahora van a ser censurados a partir de un texto meta: el *Juicio lunático* de Porcel.⁶ El objetivo de

⁶ No podemos probar que los textos censurados pertenezcan a lecturas de la sesión anterior, ya que posiblemente llegaron a manos de Cueto desordenados y la agrupación actual en 26 carpetas presenta equívocos (Tortosa Linde, 1987). No obstante, en este caso es coherente que los textos fuesen leídos en septiembre de 1750 y se censurases en la sesión siguiente. Según la ordenación que ha llegado a nuestros días, al menos 5 de los 9 textos censurados fueron leídos en la anterior sesión. Lo que sí sabemos con seguridad, y así reza en el acta del ms. 18476/13 es que este vejamen se concibió para ser pronunciado, por lo que la formulación discursiva emplea rasgos tanto del plano escrito como oral. En una futura edición, sería conveniente valorar

los poemas leídos en la Academia no es en sí mismo polemizador y sin embargo generan cierta discusión, lo cual indica que existen rasgos rupturistas o que al menos así se podía interpretar desde determinados sectores.⁷

Para comprender en conjunto el *Juicio* es preciso comenzar por describir el andamiaje sobre el que su autor construye la crítica. De entrada, se puede advertir que el texto se encuadra dentro de la larga tradición de literatura vejatoria que desde los siglos XVI y XVII se componía en certámenes, justas, claustros universitarios y academias y que mantuvieron su vitalidad en algunos de estos espacios a lo largo del XVIII. Como apunta Giovanni Cara (2001) y posteriormente recoge Abraham Madroñal (2005) el punto de conexión entre todas estas oraciones vejatorias lo hallamos en su intencionalidad y en el tono irónico. Y, aunque no podemos hablar de género con unos rasgos definidos que permitan su clasificación en sentido estricto, en ellos convergen características temáticas y recursos formales que se presentan como elementos recurrentes, a la vez que metamorfosables según los diferentes contextos y necesidades. Para la modalidad académica, por ejemplo, destacan la creación de un lenguaje metaliterario, la introducción de escenarios fantásticos, la aparición de autoridades, temas mitológicos, etc.; muchos de los cuales eran elementos considerados ya desgastados en la segunda mitad del siglo XVII (Carrasco Urgoiti, 1965).⁸

El texto de Porcel contiene todas estas claves comunes, que se concretan y desarrollan con referencias acordes a las composiciones leídas en la Academia. Aunque la estructura presenta apreciables conexiones con la tradición, es interesante señalar el desarrollo concreto en relación con las ideas que expresa para así apreciar las convergencias y divergencias.

la publicación del vejamén en el contexto del acta de la sesión del 1 de octubre de 1750 y precedida de los textos que se censuran para ofrecer así una reconstrucción que permita recuperar el sentido pleno entre las composiciones y el texto crítico.

⁷ Podríamos entender las discusiones contenidas en el vejamén como una «polémica de trazos más definidos, encuadradas en contextos de más reducido alcance» (Aradra 2021: 35), pero cuyas conclusiones particulares enriquecen, concretan y matizan el espectro conocido de polémicas más globales, como por ejemplo el debate entre barroco y neoclasicismo, la reflexión que por estos años se está produciendo sobre el concepto de verosimilitud o el papel de las reglas, entre otras. Desde este punto de vista, tal y como propone Aradra, no solo se debe prestar atención a las grandes polémicas del siglo XVIII, sino también a los pequeños debates donde se intercambiaban ideas sobre el hecho literario.

⁸ Estos elementos no son tampoco excluyentes del vejamén, sino que se han de entender en relación con otros géneros. Desde los siglos XVI y XVII, de forma paralela a su desarrollo en el discurso de academia, otros escritores, como por ejemplo Juan Arce de Otálora en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano* (ca. 1560), Santa Teresa de Jesús en su carta-vejamén (1577), Quevedo en su romance burlesco «Vejamén a una dama», Lope de Vega en su *Gatomaquia* (1634) o incluso Luis Quiñones de Benavente en su entremés *Las civilidades*, estaban adaptando a sus contextos rasgos de la modalidad vejatoria, especialmente el desarrollo de la sátira (Carrasco Urgoiti, 1965; Madroñal, 2005). Esta permeabilidad de rasgos continuó en el siglo XVIII. Así, en la época de Porcel observamos, por ejemplo, que Torres Villarroel traslada dicho recurso a las partes narrativas de sus almanaque; o incluso el artificio del sueño, tal y como puede observarse en sus *Visiones* (Martínez, 1994).

Su discurso comienza con un exordio con el clásico recurso de apelación del autor a la falsa modestia –«¿Yo fiscal? ¿Yo vejamen? ¿Yo hacer crítica de lo que no alcanzo y solo envidio?»– para terminar autodefiniéndose como un «pobre y despreciable Cherilo cuyos versos buenos apenas cumplirán el número de las puertas de Tebas» (fol. 7r.). En cambio, el resto de miembros de la Academia son elogiados al compararlos con otros escritores: a Torrepalma con Góngora, a Montiano con [Alonso Jerónimo de] Salas, a Nasarre con [Bernardo de] Balbuena, a Saldueña con «un justo y afectuoso Villamediana», al Duque de Béjar con «un suelto y grave [García de Salcedo] Coronel», a Villarroel con un «gracioso [Miguel de] Barrios, un Marcial castellano», a Luzán con «un [Luis de] Ulloa, un divino Herrera» y a Velázquez con «un elocuentísimo y florido [Antonio de] Solís» (fol. 6v.).⁹

Tras esta presentación y adelanto de quienes serán objeto de crítica, recurre a otro lugar común: su intervención se desarrolla a través de un marco ficticio en el que el narrador se sumerge en el plano onírico. Porcel, como personaje del sueño, tras consultar su estantería y quedar rendido por el cansancio que le había supuesto la lectura de libros de caballerías, tiene un encuentro con el autor de *Orlando furioso*. Ludovico Ariosto, que servirá de guía al personaje, le invita a viajar con él a la Península de las Fantasías, donde habitan «todos los poetas que ha habido célebres en el otro mundo».

En este punto conviene reparar en el título del vejamén, un elemento paratextual que sincretiza las intenciones que persigue el fiscal. El término ‘juicio’ alude a la misión que cumple el discurso, la de valorar –«distinguir el bien del mal» según el DLE (versión 23.7 en línea)– una serie de textos. Ahora bien, se presupone que esa acción se enuncia desde un estado de cordura y sensatez, punto en el que Porcel diverge al incorporar el adjetivo *lunático* en su sentido de «locura».¹⁰ En el *Diccionario de Autoridades*, lunático es definido como el «loco, cuya demencia no es continua, sino por intervalos que proceden del estado en

⁹ Aunque esta enumeración y analogía entre poetas vivos y muertos era práctica común ya en los vejamenes del Siglo de Oro (está presente, por ejemplo en *Raggagli di Parnaso* de Fabio Franch [1636]) es importante señalar sus nombres porque no es una simple utilización de la autoridad como parangón para elogiar a sus compañeros, sino que dichos autores se convertirán posteriormente en personajes de su discurso, que toman la palabra para censurar las composiciones. En este sentido, existe una pluralidad de voces que pretenden recoger la variedad de opiniones de la Academia. Quedaría por cuestionarse por qué selecciona a cada uno de esos autores y no otros, punto que se habrá de abordar en una segunda fase de esta investigación. frente a otros ejemplos donde se emplea el tópico de poetas laureados, como el *Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos* [1638] (Bergman, 1975), en el testimonio de Porcel no intervienen los acusados con los que se ha establecido esta relación.

¹⁰ Se observa, así, que Porcel toma como modelo creativo para su vejamén el fragmento más idealizado y fantástico de toda la obra de Ariosto, donde Astolfo emprende un viaje a la luna para buscar el juicio perdido de Orlando. De interés sobre la recepción de este libro de caballerías en la literatura española es el anexo LXXI de *Analecta Malacitana* (Segre et al., 2009).

que se halla la luna: cuando está creciente se ponen furiosos y destemplados, y cuando menguante plácidos y razonables» (1734: pp. 439-440). Aquí la voz narrativa muestra un estado de enajenación durante la valoración de las obras censuradas. Ello se traduce en una continua explicitación de la aparente inverosimilitud: «No lo creerán señores, ni yo que lo pasé lo creo» (fol. 11v).¹¹

La referencia al viaje lunar recupera textos centrales de la literatura vejatoria, como es el *Vejamen de la luna* de Anastasio Pantaleón. La descripción del viaje contempla el planteamiento tradicional que se había impuesto en estos textos, en los que se toma como fundamento la teoría astronómica de Ptolomeo según la cual se cruzan varias regiones de aire y fuego hasta llegar a la luna (Rodríguez-Mansilla, 2021). Sin embargo, aquí no tenemos el juego de espejos que encontramos en aquel caso, donde el protagonista se enfrenta a su yo del otro mundo; pero sí subyace una suerte de reflejo o espejismo, ya que el fiscal se presenta como nexo de unión entre ambos mundos, provocando que sea testigo de la ficticia sesión que se celebra en la Academia de la Península de las Fantasías, y que conecta con la verdadera Academia del Buen Gusto.

Los estudios existentes no han prestado suficiente importancia a este marco narrativo al considerar que no ofrecía ninguna «novedad como género literario –ya que se trata del viejo artificio del sueño–» (Caso González, 1968: 37),¹² cuando realmente Porcel le dedica más de 20 folios de su discurso.¹³ Si bien es cierto que estamos ante un tópico, debemos valorar el desarrollo concreto de

¹¹ El viaje lunar se convirtió en el Siglo de Oro en un auténtico tópico de la literatura vejatoria, pues se pensaba que la Luna influía en el estado de ánimo de las personas (Rodríguez-Mansilla, 2021). Como contrapunto a esta concepción, ya señaló Francisco Layna Ranz (1996) algunos ejemplos áureos de vejámenes que renegaban conscientemente de la convención lunar. No se ha reparado, sin embargo, sobre la postura del vejamen académico del siglo XVIII en torno a esta cuestión. El caso de la Academia del Buen Gusto es quizás un ejemplo interesante porque sincretiza ambas visiones. El otro vejamen que se conserva de la Academia, escrito por Villarroel justo después del *Juicio*, dirá así: «No buscaré en la luna espacios varios, / ni sobre el cielo los imaginarios / porque la luna en todos sus cuadernos / lo que me podrá dar serán dos cuernos, / y un poeta, aunque tenga afanes hartsos, / nunca podrá en la luna encontrar cuartos» (*apud* Tortosa Linde, 1987: 181).

¹² Caso González (1980) y Padilla Aguilera (2017) son prácticamente los únicos que ahondan en las ideas de este texto, pero solo para esbozar algunas líneas centrales del pensamiento literario de Porcel, sin atender al testimonio como discurso académico con una determinada estructura y pronunciado en un contexto concreto, donde la *performance* cobra sentido.

¹³ La extensión de la narración se justifica en parte por la abundancia de descripciones minuciosas sobre aquello que la voz narrativa presencia en primera persona: «Quedé absorto al ver lo regio, y espacioso de la magnífica galería, cuyas doradas rejas daban vista a los jardines: sus grandes paredes vestían primorosas pinturas, unas mitológicas y otras simbólicas que explicaban todos los géneros de la poesía» (fol. 21v.). En la descripción no solo se detallan los espacios, sino el protocolo que se seguía en la celebración de la junta, por lo que este testimonio es de interés también para conocer el funcionamiento, posiblemente muy similar, de la propia Academia del Buen Gusto. Además de lo señalado, la amplitud descriptiva sitúa el texto de Porcel en las coordenadas teóricas que ya destacaron Carrasco Urgoiti (1988) y Brown (1993), según las cuales existe una tendencia a la complejidad y a la extensión en los vejámenes académicos a medida que avanza el siglo.

la historia por las referencias que contiene y las ideas literarias que se pueden extraer de ella: Porcel siente la necesidad de buscar un subterfugio narrativo que le permita denunciar preceptos alineados con el espíritu neoclásico y al mismo tiempo desviar la responsabilidad de lo enunciado (Layna Ranz, 1996). Tal y como apuntó Padilla Aguilera al hilo de otros asuntos, «parece que el texto no se basta a sí mismo en un contexto que se sabe a todas luces hostil» (Padilla Aguilera, 2017: 190). Ello nos da cuenta, desde una perspectiva incluso sociológica, de la deriva que toma el discurso crítico en el ambiente de academia, donde «existía una nutrida corriente neoclásica [...] que constituyó una manifiesta oposición frente a la mayoría de autores barroquistas que integraban la anterior academia» (Padilla Aguilera, 2017: 191).¹⁴

La innovación de Porcel en relación con la tradición vejatoria estriba en que al marco onírico se une como estrategia retórica de excusación la actitud completamente pasiva que presenta el fiscal como personaje que viaja a la Península de las Fantasías, ya que actúa como mero testigo de los acontecimientos. En este sentido, y dentro de las reconocidas tipologías del sueño en los vejámenes, Porcel no retoma ningún pretexto similar a anteriores relatos lunares –donde encontramos poetas pecantes, hospitales o asilos de poetas enfermos, contiendas de los poetas españoles contra clásicos o de otra nación–, sino que se limita a reproducir el desarrollo de una reunión académica. Además, el personaje que le sirve de guía no es una figura fantástica, como era práctica común, sino en este caso el autor de uno de los poemas caballerescos más fantasiosos del Quinientos.

El encuentro del fiscal con Ariosto hace que el vejamen se construya sobre una estructura dialógica que dota al discurso de cierto tinte pedagógico. El autor se desdobra en narrador y protagonista, lo que le facilita marcar cierta distancia con las ideas que defiende y que, de entrada, se contraponen a las del autor del *Orlando*. Así, desde el inicio realiza una declaración de intenciones a su antagonista:

Ilustre muerto –le interrumpí–, no me han tiranizado las modas francesas en vestir el alma de conocimientos lo que a otros suele en vestir el cuerpo de sus galas; pero no estoy tan mal con las musas que niegue haber trabajado ellos más que nosotros en las reglas del Arte aunque no sean tan felices en reducirlas a la práctica; y respondiendo a tu queja, no la tenía yo por tan justa, porque si Boileau

¹⁴ En esta estructura, tampoco parece casual que al cierre del vejamen Porcel reivindique la búsqueda de la libertad a través el tópico calderoniano por el que manifiesta que «sueños hay que verdades son», de ahí que el *Juicio lunático* haya sido considerado como un «manifiesto de libertad literaria» (Alborg, 1972: 41).

te llama loco, pagano e idólatra, puedes moderar el dolor de esta calumnia con las traducciones célebres de tu Jocundo por Fontaine y por Bouillón (fols. 8v. y 9r).¹⁵

Además, dicha estructura prevalecerá a lo largo de todo el texto, pues el desarrollo de la sesión académica ficticia que Porcel recrea también se construye sobre el diálogo de los diferentes censores, que a veces contraponen ideas y matizan o amplían lo dicho por otros. Considerando esto, el vejamen se aproxima al género ensayístico en tanto que se presentan argumentos y opiniones fundamentadas en unos ideales estéticos que se tratan de defender. La estructura dialógica plantea los aspectos positivos y negativos de cada composición censurada sobre la base del tropos escolástico *sic et non*, sin necesariamente decantarse hacia una de estas posiciones, sino más bien dejando que cada lector/oyente extraiga sus propias conclusiones. No podemos olvidar, tampoco, que los coloquios y diálogos se convierten en un género ampliamente cultivado desde el humanismo del siglo XVI y su apogeo en el XVII, especialmente para el tratamiento de materias arduas, como muchos de los conceptos estéticos que aquí se abordan, por lo que el texto de Porcel se debe entender también en el marco de esta tradición discursiva.¹⁶

Dentro de la periodización de la literatura vejatoria propuesta por Brown (1993), que se inicia con Aristófanes, Menipo, Horacio o Luciano y llega hasta prácticamente la Revolución Francesa –pasando, claro está, por las academias italianas y españolas de los siglos XVI y XVII–, el texto de Porcel se considera uno de los últimos vejámenes reseñables dentro de nuestra historia literaria. A pesar de hallarse fuera del arco temporal del denominado «hiperbarroco» (1640-1730), momento de mayor cultivo del vejamen, la innovación más destacable de este texto según Brown será su aproximación al discurso enciclopédico francés. No obstante, tampoco creo que podamos hablar de prevalencia en el *Juicio* de conocimientos científicos y filosóficos contenidos en la *Encyclopédie Française*, pues la intencionalidad de Porcel se centra precisamente en defender lo castizo de nuestra poesía áurea, aunque es cierto que incorporando breves matices sobre conocimientos y referencias dieciochescas.

¹⁵ Se refiere a la adaptación sobre la obra de Ariosto que escribió el fabulista francés Jean de la Fontaine y que generó controversia con respecto a la que había realizado Bouillón por la cuestión de fidelidad en la traducción. En las notas a pie de página del manuscrito Porcel cita el *Arte poética* de Boileau, concretamente a raíz del pasaje mencionado. Al autor del vejamen le interesan especialmente varios versos del canto III donde emplea directamente los adjetivos «idólatra» y «pagano» (Boileau, 1817). Nótese cómo a pesar de comenzar despreciando «las modas francesas», Porcel posee un absoluto conocimiento de los pensadores que los ilustrados tomaron como referencia. Es decir, ha leído y maneja las obras, lo que otorga autoridad a su juicio crítico, a pesar de que pueda ser visto como anacrónico por parte de los ilustrados.

¹⁶ Además, el diálogo es una fórmula que, en referencia a la práctica conversacional, se presenta como reflejo de una actitud socio-cultural cotidiana que se daba en las Academias (Ferreras, 1984) y que es precisamente lo que se pretende mostrar aquí.

En la Península de las Fantasías existe una geografía inventada que distribuye a los poetas que la habitan en función de su nación.¹⁷ La voz narrativa llega incluso a establecer una identificación entre la naturaleza y cada una de estas naciones. Así, por ejemplo, Italia se ve como unos «jardines lejanos», mientras Francia se corresponde con unas cumbres muy nevadas.¹⁸ «Aunque sus poemas lleven todo el rigor del arte, suele faltarles un no sé qué, si ya no es el calor poético, que por querer templarlo demasiado dejan los versos lánguidos y los pensamientos fríos» (fol. 14v.).¹⁹ Esto es, la rigidez de las normas tiene como consecuencia la perdida del «calor poético». Ese «no sé qué» no es más que aquello que commueve, esa sensación inexplicable, pero que está en la base de toda poética: *delectare*. Para Porcel, al igual que para muchos otros detractores del Neoclasicismo, la aplicación de las normas ha ido en detrimento de la esencia misma de la Poesía.²⁰

De la descripción general pasamos a un plano más cercano y nos adentramos incluso en las parcelas y «los sitios de más consideración»:²¹ la habitación de Juan de Mena era un «Laberinto de Trescientas calles, fábrica antigua pero fuerte y majestuosa» (fol. 15v.);²² la de Garcilaso una «quinta sobre un extendido valle con algunas cabañas de pastores» (fol. 16r.). Y junto a todas ellas, «una

¹⁷ Tanto es así que, como observaremos más adelante, hay una preocupación en el discurso por la institucionalización del Parnaso español. Ello respalda la idea de que, en esa revisión del pasado, se reescribió la historia literaria y «los escritores, de formar parte de la República literaria, pasaron a integrar los Parnasos nacionales» (Álvarez Barrientos, 2004: 103), marcando los inicios del desplazamiento de los ideales universales franceses en favor del individualismo de cada país.

¹⁸ Los dos únicos países que se mencionan son Italia y Francia, orígenes del Clasicismo (de ahí esa lejanía) y del Neoclasicismo, respectivamente. En la línea justamente contraria se había pronunciado Luzán: «Los italianos y franceses padecieron también la misma desventura de ver corrompida su elocuencia y poesía, y depravado, no menos que nosotros, su estilo» (1737: 20). En este sentido, hay una intención expresa de mostrar la superioridad cultural de España y su florecimiento literario en el siglo xvii frente al resto de naciones, tal y como ya recogieron Vicente Espinel en «La Casa de la Memoria», Lope de Vega en el *Laurel de Apolo*, Gil Polo en el *Canto de Turia* o Herrera Maldonado en el *Elogio de España y sus ingenios* (Herrero García, 1966).

¹⁹ Este argumento es recogido también por el abate Andrés en su *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*: «El frío –dice Montesquieu– constriñe las fibras y fortalece el cuerpo; pero entonces es más craso el jugo nutricio y el espíritu tiene menos vivacidad [...] solo preguntaré a Montesquieu que si, por ser Francia más fría que España, querrá atribuir a los franceses respecto de los españoles mayor fuerza en el cuerpo, pero menor viveza en el espíritu» (1997: I, 37).

²⁰ En esa búsqueda por conceptualizar las reglas del arte, a la lumbre del agotamiento de las normas neoclásicas, afirma Elio Franzini que «una de las principales características del pensamiento del siglo dieciocho es la de reconducir la percepción del arte, o su producción, hacia un no-sé-qué o “sexto sentido”, al que se le atribuyen los nombres más dispares» (Franzini, 2000: 36). En esta línea, habían hecho uso de esta expresión intelectuales como Feijoo en su *Teatro crítico* (1734).

²¹ Este pasaje es de especial interés porque a través de la selección de dichas parcelas Porcel nos revela su canon personal, lo que puede tener implicaciones en las ideas que defiende teóricamente, pero también en su faceta creativa.

²² Según expone Mercedes Comellas, «los primeros ensayos ilustrados quisieron depositar el carácter identitario de la lírica española en la continuidad de un dialecto poético que se defendió como propio de

espesísima y enmarañada selva». Ejerciendo de alcaide de aquellos terrenos encontramos a José Pellicer, destacado comentarista de la obra de Góngora. Aquí Porcel hace un breve *excursus* para derribar el manido tópico de que «Góngora solo entre andaluces e ignorantes era aplaudido», pues Pellicer era aragonés y aprovechando la circunstancia le comenta:

¿Los ingenios aragoneses son tan poco amados de Júpiter, tan poco atendidos de Apolo y sus musas, que no han de apreciar y conocer lo que es tan digno? [...] no solamente estiman a Góngora los andaluces, sino todos los que no se debieron contar entre los ignorantes: al contrario, el que aprecia a Góngora, como otro dijo de los amantes de Cicerón, tiene ya mérito para que lo atiendan las musas (fols. 11v.-13r.).

Obtenemos aquí un ejemplo explícito de la lectura que los continuadores de la tradición barroca trataron de difundir en sus círculos de sociabilidad sobre la lírica gongorina.²³ Es así como llegamos al punto final de este viaje: Apolonia, la capital del reino de los Poetas. Allí Ariosto y el fiscal asisten a la sesión de la Academia española, episodio que va a servir de espejo para conocer cómo era el funcionamiento de estas instituciones a ojos de un académico. A diferencia de otros viajes a la luna en la literatura vejatoria, más allá del pegaso de grandes alas que transporta a Porcel y a Ariosto a Apolonia y de la descripción del Parnaso al estilo cervantino o lopeguiano; y de los bucólicos paisajes donde hallamos a personajes literarios significativos como Galatea, Acis o Polifemo, el fiscal ambienta el resto del episodio en una casa-palacio cuya descripción es completamente verosímil y que podría encajar con la de cualquier noble que ejercía el mecenazgo de estas reuniones –en el caso de la Academia del Buen Gusto, la casa de la condesa de Montijo–. Así, Porcel se aleja de modelos como el de Pantaleón, que ambienta la conversación en un manicomio, y se aproxima a otras obras como la *República literaria* de Saavedra Fajardo, pues a pesar de encontrarse en un mundo inventado, la situación se presenta como descendiente directa de una sesión académica de la realidad del ambiente literario dieciochesco.

Siguiendo la distribución espacial que ya otros autores áureos como santa Teresa en *Las moradas* o Vicente Espinel en «La Casa de la Memoria» habían

nuestra tradición, propuesta por la que se convertía a Juan de Mena en el iniciador de la historia de la poesía castellana y se ignoraba todo lo anterior a su *Laberinto*» (2021: 272).

²³ En esta cita se inserta en el manuscrito una referencia al jesuita valenciano Tomás Serrano y su obra *Viaje del Parnaso y descubrimientos nuevamente hechos en este monte y sus colonias* (1749) a quien recupera para demostrar que fuera de Andalucía existían elogios a Góngora. En este sentido, el texto de Porcel presenta también algunas referencias para reconstruir el mapa recepcional de Góngora en el siglo XVIII.

empleado, dentro del palacio donde tiene lugar la sesión, la geografía o distribución de los espacios es empleada para dejar entrever ciertas tendencias estéticas. Así pues, en los patios exteriores, alejados de la sala central, hallamos a «los versificadores y compositores de romances que dan tarea a los ciegos y gastan sus guitarras», «los que hacen villancicos [...] los que dicen de repente» y un largo etcétera de cultivadores de la poesía popular, «gentes de que hay enjambres en los pueblos, que aprecia el vulgo, y que cuando vienen acá nos sirven de lacayos» (fol. 14r.). En esta ocasión, se refleja el absoluto descrédito en que se encuentra la poesía popular, una vertiente lírica que los ilustrados ridiculizan bajo el término de *copleros* (Palacios Fernández, 1981).

Antes de entrar a la sesión, el fiscal detiene su atención sobre un patio lleno de estatuas de escritores españoles. Este espacio sirve a Porcel para reivindicar la falta en la literatura española de una obra como la que Évrard Titon du Tillet elaboró para la literatura francesa, *Le Parnasse François* (1727 y 1732). Hay, pues, en Porcel una necesidad de establecer un canon actualizado y una voluntad en el quehacer historiográfico que demuestran la implicación de la Academia del Buen Gusto en los inicios de la historiografía moderna hispánica (Rodríguez Ayllón, 2010), un esfuerzo erudito que incluso en ocasiones se transformó en obras hoy consideradas prolegómenos, como el *Parnaso español* de López de Sedano, que llenaría este hueco evidenciado por Porcel, o los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez.

Siguiendo con el planteamiento de la *dispositio* clásica, el largo y complicado viaje al que hemos asistido –y que se corresponde a la *narratio* de este texto– tiene como finalidad la asistencia a la reunión de la academia española en la Península de las Fantasías, a la que están convocados todos los poetas de otros tiempos. Esta audiencia –que podríamos considerar como la tercera parte de nuestro texto, precedida del exordio y la *narratio*–²⁴ constituye en sí el vejamén de la sesión del 1 de octubre de 1750 celebrada en el palacio de la condesa de Lemos. Presidiendo esta sesión encontramos a Garcilaso y como secretario a Lope de Vega.

²⁴ Sobre la estructura y el desarrollo de la sátira, a pesar de seguir un patrón clásico, conviene llamar la atención por sus similitudes con otras composiciones que quizás pudo conocer Porcel. Me refiero, por ejemplo, al *Viaje del Parnaso* de Cervantes, la *República literaria* de Saavedra Fajardo o la *Visita de amor* de Gregorio Silvestre. Este último es de especial interés, pues a pesar de que ambos textos abordan temas distintos, guarda un parentesco estructural de interés: el juicio de Venus y Cupido que se narra en el poema comienza con un exordio, seguido de una descripción del espacio y de la entrada de los diferentes censores (*narratio*) para finalizar con la audiencia o juicio. Además, no solo se debe advertir estos posibles referentes, sino también entender el texto en un marco común en el que otras obras del XVIII van a presentar desarrollos similares en cuanto a su intención y el marco adoptado, como por ejemplo las *Esequias de la lengua castellana* (1871) de Juan Pablo Forner y *La derrota de los pedantes* de Moratín.

La dinámica del vejamen presenta una estructura cerrada y lineal en la que se van a censurar 9 textos, al menos 5 de ellos pronunciados en la anterior reunión (3 de septiembre de 1750) y que se conservan en la carpeta XII (Tortosa Linde, 1987). Cada uno de ellos –a excepción del primero– contará con un juicio negativo al que le seguirá una opinión favorable, lo que demuestra la diversidad de posiciones entre los asistentes. Todas estas intervenciones se realizarán consecutivamente con una transición –en la mayoría de los casos abrupta– llevada a cabo por el secretario o el presidente, que interrumpen a los sucesivos censores para moderar y dar paso al siguiente texto.²⁵ Sobre la extensión de las censuras, la mayoría de los textos presentan una atención similar, si bien la *Virginia* de Montiano y el romance de Torrepalma merecen comentarios más dilatados.

No solo debemos tener en cuenta qué se dice sobre estos textos, sino en boca de quién se ponen esas opiniones, ya que Porcel a través de todos estos personajes ficticios –en este caso poetas de otros tiempos– nos crea una red de escritores que se posicionan a favor o en contra de la estética neoclásica. Muchos de estos comentaristas serán seguidores férreos de la poética gongorina; mientras que los autores que censuran los excesos y el libertinaje serán herederos de la clasicidad o poetas que defendieron una postura más equilibrada. Así, frente a la anonimia de los seudónimos que empleaban los miembros de la Academia del Buen Gusto como máscara para privilegiar el texto por encima del autor, en el vejamen de Porcel ocurre exactamente lo contrario: construir el discurso a través de autores de los siglos XVI y XVII supone un acercamiento mediatizado por las ideas críticas que representan.

Dado que este juego de opiniones es constante, para obtener una visión de conjunto sobre el sistema de pensamientos y personas que intervienen, he recuperado a través de las referencias en el texto de Porcel las obras que se censuraron, a quién pertenecen y a cuenta de quién corren las críticas:²⁶

²⁵ Generalmente la transición ocurre en un punto en que la crítica ha alcanzado un grado notable de dureza. Así, por ejemplo, al censurar Argensola el *Adonis* de Porcel se narra: «Prosegüfa mi rígido fiscal cuando el presidente, notando que se dilataba o que censuraba poco benigno, le interrumpió diciendo: “Basta, basta; que hay otras muchas obras que ver”». En otras ocasiones, la censura se introduce a raíz del diálogo entre Ariosto y Porcel –«calla que empieza a hablar el conde de Rebolledo»– o por exceso de erudición –«Acabemos –dijo Garcilaso– que se dilata la Academia lo que no debía»–.

²⁶ Más allá de la adscripción o no de estos escritores a la poética gongorina, conviene apuntar que muchos de ellos pertenecen a la nómina de autores que Velázquez señalaría en sus *Orígenes* como los últimos conservadores del buen gusto en el límite de entre siglos: el conde de Rebolledo, Luis de Ulloa, Juan de Jáuregui, etc. (Rodríguez Ayllón, 2013). Si Velázquez comparó a estos autores de la «tercera edad» con escritores clásicos, Porcel entablaría estas identificaciones entre sus coetáneos con respecto a los escritores de los siglos XVI y XVII. También muchos de ellos (Polo de Medina, Barrios, Pantaleón) son escritores de los que percibimos cierta fama por ser mordaces y burlescos, que tienden a desmitificar en sus composiciones. Todo ello nos confirma la necesidad de una detenida reflexión sobre cómo se articula esta tabla y qué semántica implícita podemos extraer de la selección de personajes que articula Porcel.

TABLA 1
SÍNTESIS DEL VEJAMEN

OPINIÓN EN CONTRA	AUTOR Y OBRA CENSURADA	OPINIÓN A FAVOR
Bartolomé Leonardo de Argensola	<i>El Aventurero</i> [José Antonio Porcel] <i>Adonis</i>	Eugenio Gerardo Lobo
Francisco de Quevedo	<i>El Marítimo</i> [Luis José Velázquez] «Disertación en prosa sobre la poesía»	Antonio Soler
Anastasio Pantaleón	<i>El Peregrino</i> [Ignacio de Luzán] Canción	Luis de Ulloa
Jacinto Polo de Medina	<i>El Zángano</i> [Villarroel] Romance «Después, señor, que a Madrid»	Miguel de Barrios
Príncipe de Esquilache	<i>El Sátiro Marsías</i> [Duque de Béjar] Romance «A la vida de aldea»	García Coronel
Conde de Rebolledo	<i>El Justo Desconfiado</i> [conde de Saldueña] <i>Fábula de Júpiter y Europa</i>	Conde de Villamediana
Juan de Jáuregui	<i>Amuso</i> [Nasarre] <i>Fábula de Genil</i> de Pedro Espinosa	Bernardo de Balbuena
López de Zárate	<i>El Humilde</i> [Montiano] Tragedia <i>Virginia</i>	Juan Antonio de Salas
Fernando de Herrera	<i>El Difícil</i> [Torrepalma] Romance «Carta en que responde a un amigo»	Luis de Góngora

Cuadro: Elaboración propia

La heterogeneidad está presente incluso en la tipología textual, pues observamos que se censuran un texto teórico, una tragedia y diversas composiciones poéticas, entre las que se privilegia el romance y la fábula mitológica.²⁷ Aunque desde esta panorámica pueda entenderse el vejamen como una crítica parcelada a 9 textos distintos, la característica de este discurso es la coherencia en la construcción crítica. Es decir, el vejamen en sí constituye una sucesión de tesis

²⁷ La fábula mitológica es uno de los aspectos más interesantes, pues tanto en el caso de Porcel, concretamente en su tercera égloga del *Adonis*, como en el texto de Pedro Espinosa estamos ante materia mitológica completamente inventada y, por tanto, novedosa. Orozco Díaz (1968) ya señaló la posibilidad de que el texto de Porcel tuviera como base el de Espinosa. Sin embargo, la innovación temática se contrarresta en ambos casos con el equilibrio formal, buscando siempre el término medio.

complementarias que persiguen rechazar una idea principal: la dureza que había alcanzado la aplicación de las normas neoclásicas. Esta conclusión se extrae de lo que podríamos considerar como cierre del vejamén en los últimos 5 folios del manuscrito. Terminada la sesión, el presidente emitió un juicio de valoración positiva hacia todas las obras, destacando el mérito y valor de cada uno de los censurados.

Sobre el lenguaje, más allá de la ironía y la estructura dialógica comentada, destaca también el carácter performativo del texto. Es decir, como se concibió para ser pronunciado, su autor privilegió un lenguaje que no solo dispone a la modulación entonativa del discurso –técnica para mantener la atención–, sino que incluso la propia estructura que subyace evidencia este hecho, pues la descripción y aparición continua de personajes (por ejemplo la entrada de los censores a la sala) dotan al texto de un carácter más próximo al género dramático.²⁸ Al hilo de este asunto, algunos autores como Kenneth Brown (1993) han negado el carácter oral del discurso de Porcel argumentando que el auditorio al que estaba dirigido no era un público vulgar ni numeroso. Sin embargo, no parece razón suficiente para negar el que algunos elementos estén dispuestos pensando en la performatividad del texto, pues aunque la vía de transmisión por la que nos ha llegado ha sido la escrita, su recepción más inmediata y el fin con el que fue concebido es su lectura en el círculo académico. Así reza en el primer folio del manuscrito y de igual modo lo corroboran ciertos elementos mímico-teatrales, como el que acabamos de señalar.

En cuanto a la caracterización de los personajes, se puede establecer una distinción entre dos actitudes estéticas: quienes defienden el apego a las reglas neoclásicas y quienes se muestran más flexibles en su aplicación. Por lo demás, los personajes que van apareciendo en el vejamén no presentan caracterizaciones específicas. Todos los poetas del Siglo de Oro aparecen coronados de laurel y «con diversos trajes»; es decir, la corona triunfal o de laurel indica en el plano académico el estatus de autoridad que ostentan. Estamos, por tanto, ante un juego de roles, más que un verdadero enfrentamiento poético (Cara, 2001) y, al igual que en el vejamén de Pantaleón, la sátira se encamina hacia el género menipeo, donde no hay un ataque al personaje como tal, sino a las ideas estéticas que representa (Rodríguez-Mansilla, 2021). Tampoco hay una verdadera visión del poeta como loco, prototípica en los vejamenes señalados

²⁸ Este hecho entraña directamente con su formato, pues dentro de las diferentes modalidades discursivas, entre las que podemos destacar la carta, el artículo periodístico, etc. un vejamén de academia presenta una formulación idónea para la hibridación de elementos propios de la oralidad y la escritura (Aradra Sánchez, 2021). Los mecanismos de la tradición oral que asumen estos textos ya fue apuntada por Carrasco Urgoiti (1988) para los vejamenes del Siglo de Oro.

como posibles influencias, lo que en parte corrobora este mayor acercamiento y correspondencia del texto con la realidad de Porcel, que persigue más bien recrear una prototípica sesión académica.

Todos los personajes que intervienen guardan el decoro propio del espacio que representan y emplean un tono culto, pero equilibrado. En este sentido, con respecto al carácter polifónico del discurso que comentaba anteriormente, cabría matizar que, a pesar de existir una enorme heterogeneidad, esa polifonía termina concretándose siempre en la opinión de Porcel: es una voz que sintetiza a muchas. Veamos, pues, qué persigue transmitir su autor.

Ideas literarias

Toda esta construcción tiene como propósito la transmisión de un ideario estético que recoge algunos de los argumentos que se debatían en las polémicas del momento. Por este motivo se hace necesario apuntar brevemente qué ideas literarias justifican el haber desplegado un artificio retórico tan complejo y meditado.

Un aspecto importante que omitió Tortosa Linde son las referencias que el propio Porcel incluyó a pie de página. Las citas son abundantes, heterogéneas y están esparcidas a lo largo de todo el vejamen. Desde el punto de vista de la recepción de las ideas literarias, es indispensable esta cuestión, pues el fiscal sustenta sus planteamientos en obras de autores mayoritariamente clásicos, lo que permite conocer cuáles eran sus lecturas y su formación literaria.

Junto a la ya citada *Arte poética* de Boileau, de la que Porcel fue traductor, y las obras de otros teóricos franceses como Fontaine, se mencionan también escritores coetáneos como Tomás Serrano (*Joseph Casasús y Navia-Osorio*). No obstante, destaca la utilización de obras clásicas de las que incluso a veces se hace una lectura interesada o reaprovecha para defender su postura: desde el triunvirato Ovidio, Virgilio y Horacio, el más mencionado de todos; hasta Claudio César, Cicerón, Quintiliano, Plutarco, Plauto o Plinio. A pesar de defender la libertad, Porcel no reniega por completo de las ideas enunciadas por estos escritores, que en muchos casos se habían convertido ya en preceptos. Reconoce y atribuye a ellos el respeto a unas reglas, pero también el espíritu de libertad, por lo que se posiciona a favor de una interpretación mucho más flexible de las poéticas clásicas. Estas citas no informan sobre las ediciones o traducciones manejadas por el autor, pero sí revelan que estamos ante un juicio meditado y sustentado en una sólida base clásica, por lo que en una nueva edición del texto se habrá de privilegiar la puesta en diálogo de estas citas.

Dado que no es posible abordar aquí las más de 40 referencias, ilustraré con un ejemplo el modo en que estas se concatenan al texto de Porcel para plantear una línea de lectura necesaria de anotar en una nueva edición. En el pasaje que se censura el romance de Villarroel, y que comentaré un poco más adelante, se atiende a la idea de la subordinación de las reglas al gusto y al preguntarse si han de arrebatar al público (o a los oyentes) aquello que les agrada dice: «¿Es posible que todos han de ser ignorantes? Pues en verdad que no lo son los que componen esta Academia» (fol. 33v.). Al emplear el término «ignorantes» se insertan unos versos de la *Sátira I* contra los malos escritores de Aulo Persio –tema por otra parte recurrente desde Horacio, Juvenal o Marcial y presente también en Boileau o Jorge Pitillas, por mencionar algunos casos–: «Ingentes trepidare Titos, cum carmina lumbum / intrant, et tremulo scalpuntur ubi intima versu». En estos versos concretos se critican las lecturas públicas (*recitatio*) que ya se realizaban en la Antigüedad y que seguían vigentes como medio de difusión literaria en las academias. Aquí concretamente se censura la vanidad de los escritores, pero también la poca reflexión y madurez de los oyentes.

Las llamadas a pie de página y la inclusión de estos versos o fragmentos al aludir a términos o ideas concretas están relacionadas con las lecturas y los códigos compartidos entre el censor y los receptores, en este caso oyentes, que no debemos olvidar era un público selecto y minoritario que accedía a estas reuniones privadas. Todas las citas «suponen que emisor y receptor comparten un código», que «muchas veces no consiste sino en una palabra, un nombre o una referencia a un pasaje concreto» (Madroñal 2005: 98). El aspecto reseñable en este caso, y que se manifiesta como constante en el *Juicio* es que Porcel privilegia la autoridad de la tradición retórica como estrategia de argumentación desde la que declarar una rotunda postura de libertad estética, de ahí el interés crítico por la selección de este conjunto de textos clásicos.

Estas referencias no solo aparecen a pie de página, sino que en muchos fragmentos se integran máximas o versos en latín dentro del propio discurso central. Esta idea conecta con la ya señalada por Kenneth Brown (1993) sobre la necesidad de un estudio detenido del vejamén de academia dieciochesco en su vertiente neolatina. Si bien es cierto que en este caso no estamos ante un texto escrito en latín, sí que conecta con esta variedad idiomática, especialmente en cuanto al componente paremiológico del discurso se refiere.

Con respecto al desarrollo del vejamén, Porcel parece reproducir en su texto el protocolo real de una sesión: primero ocupan sus sillas el presidente y el secretario; luego se confiere la venia a los asistente, a continuación una breve oración del presidente a modo de preludio y lectura del orden del día, etc. Este

punto se presenta, pues, como otro de los elementos que aproximan el texto al contexto real y demuestra su intención de convertirse en un reflejo genérico de estas reuniones, alejándose de los elementos fantásticos, que solo funcionan al comienzo del vejamén como marco, pero que no están presentes a lo largo del juicio de los textos.

Al inicio de la sesión toma la palabra Argensola para comentar el *Adonis* (1742), poema de más de 4000 versos, distribuidos en 4 églogas y escritos por el propio Porcel. Este texto, que no tuvo apenas transmisión escrita en el siglo XVIII, ya había sido pronunciado en la Academia del Trípode y posteriormente en la del Buen Gusto con la particularidad de que en esta segunda lectura Porcel le añadió un prólogo. Aquí el fiscal, haciendo gala de su modestia y dado que se censura una obra escrita por él, prescinde de incorporar comentarios positivos, por lo que es el único texto del que solo se nos presentan críticas desfavorables.²⁹ Argensola –firme defensor del clasicismo en tiempos barrocos y digno emulador de Horacio–, define a Porcel como «el Quijote de los poetas» argumentando que «en él hallamos el juicio desconcertado y la imaginación viciada que en aquel manchego puso el Sr. Cervantes» (fol. 23v.), idea muy en consonancia con el propio adjetivo *lunático*. Destaca en este episodio la magistral conciencia de Porcel sobre el sentimiento que pudo despertar entre los sectores ilustrados la presentación de estas églogas venatorias como manifiesto de la pervivencia por el gusto barroco –especialmente por Góngora y Soto de Rojas– en un ambiente cada vez más reacio a dichos planteamientos. Por eso destaca de su obra la hinchazón del estilo y la sucesión de metáforas pomposas y altisonantes que revelan una postura estética plenamente consciente y nada disimulada.

El subgénero lírico elegido por Porcel, la égloga venatoria –que son comparadas con las piscatorias de Sannazaro–, supone una explícita declaración de intenciones sobre su modo de concebir el arte literario, ligado irremediablemente a una tradición bucólica heredada, fundamentalmente a través de Sannazaro y Garcilaso, y asimilada, por medio de modelos áureos como Soto de Rojas y Bernardo de Balbuena, entre otros; pero conscientemente distanciado mediante el cuestionamiento de la mimesis y el despliegue de una artillería poética compleja que demuestra su amaneramiento barroco. Así, él mismo incorpora en su discurso el ideario argumentativo propio del pensamiento neoclásico al que se opone y donde cobra mucha importancia su referencia continua al concepto de artificio:

²⁹ En esta parte del vejamén se narra la intervención de Eugenio Gerardo Lobo –quien preparaba una edición del texto detenida por su prematura muerte– cuando el presidente pide una opinión favorable al *Adonis*, pero se excusa de no hacer ningún tipo de valoración al estar presente su autor. De este modo, el secretario suspende la decisión de considerar el mérito de esta obra.

«Si las consideramos como églogas nos destruye este dictamen la hinchazón del estilo, las continuas metáforas, y las transposiciones insufribles» (fol. 23v.). Existe en el texto de Porcel una reformulación de la fábula mitológica cultivada por sus antecesores áureos, pero adaptando el mito a un formato de égloga con multitud de resonancias gongorinas.

Las críticas a Porcel dialogan con el segundo texto censurado, la «Disertación en prosa sobre la poesía» de Velázquez, quien defiende que no «puede ser buen poeta el que usare de este libertinaje sin atención a las reglas del arte, ni el que por arreglarse escrupulosamente a estos preceptos perdiere de vista el despojo y la libertad de espíritu que pide la Poesía». Francisco de Quevedo, como comentarista de esta obra, apela a la necesidad de conjugar arte y razón, genio y naturaleza, pues «la Naturaleza y el Arte [son] tan amigas que recíprocamente se perfeccionan, se ayudan y facilitan» (fol. 26r.).³⁰ Porcel, en su ideario, no condena radicalmente los planteamientos ilustrados, sino más bien los excesos. Ante esta actitud, opta por el *quid nimis* y reivindica la necesidad de incorporar el Arte entendido como el «espíritu» o la «inspiración», terminología que ya estaba presente en el propio texto de Velázquez.³¹

La disertación teórica del *Marítimo* es desarrollada con profusión en la siguiente obra comentada en el vejamen, una canción con 17 estancias de tema metaliterario que Luzán leyó para entrar en la Academia.³² Contra ella arremete Anastasio Pantaleón, declarado poeta gongorino y autor del «Vejamen de la luna» —obra que entronca en espíritu y contenido con el texto de Porcel—. A diferencia del artificio que a ojos de los ilustrados se entendía su *Adonis*, el principal defecto que encuentra Pantaleón a este poema es el exceso de depuración: «Bien dijo no sé quién que era tan mala la demasiada sujeción como la absoluta libertad». Como contrapunto a este argumento, saldrá en defensa el poeta y preceptor Luis de Ulloa, quien afirmará que «es muy propio del libertinaje acusar en otros la justa sumisión a las leyes» y que «la ambición de criticar cierra los ojos a la lid para palpar tinieblas» (fols. 30r.-30v.); es decir, la vara censoria que unos

³⁰ Esta idea no es más que una interpretación en clave ilustrada del clásico debate y evolución de los conceptos «genio» e «ingenio» —sobre la base de la *inventio* e *imitatio*—, que aparecen ya como complementarios, y no contrarios, en textos del XVII como el *Oráculo* de Gracián (Román Gutiérrez, 2019).

³¹ Tal y como apunta Checa Beltrán, dentro de la periodización del dieciocho español, la década de 1750 destaca por la presentación de un discurso conciliador: «Los clasicistas se esfuerzan en demostrar que sus presupuestos literarios son españolistas (Nasarre, Montiano, Luzán, Velázquez), al tiempo que los probarrocos (Torrepalma, Porcel) proponen una solución moderada, intermedia, que concilie las dos corrientes literarias en liza» (Checa Beltrán, 2015: 64).

³² Este texto no se halla entre los papeles de la Academia, pero las palabras de Porcel permiten conocer la referencia. Esta composición se encuentra en el ms. 3743 de la BNE; en su índice puede leerse el título «Canción ponderando la fuerza con que arrastra la inclinación a la Poesía y describe la visión del Dios Apolo...». Cfr. Sánchez Laflla, 2010.

emplean contra otros no es, a ojos de Ulloa, justa y, a veces, las críticas vienen motivadas por el prejuicio impuesto y no del verdadero análisis de los textos. No en vano cerrará Porcel su discurso considerando que «los hombres más sabios suelen seguir más por capricho que por razón sus dictámenes». Observamos, pues, cómo la disposición y orden de la censura guarda una estrecha relación con las ideas literarias que Porcel pone sobre el tablero y en la que hace dialogar a los diferentes textos, independientemente de su género y temática. La crítica al *Marítimo* matiza aún más si cabe la postura de Porcel, pues se le reprochan determinadas contradicciones en el desarrollo del argumento, lo que demuestra que su concepto de libertad estética, al modo feijooniano, no debe oponerse a cualquier razonamiento lógico.

La cuarta composición comentada es un romance de Villarroel, escrito en Salamanca en 1743 (Tortosa Linde, 1987), que inicia con el verso «Después, Señor, que a Madrid», y en el que la voz poética, como capellán, se dirige a Fernando VI a propósito del traslado de la corte a Madrid. En contra de esta composición se sitúa Salvador Jacinto Polo de Medina, intelectual involucrado en el espíritu de las tertulias literarias murcianas de su época. La crítica a Villarroel conjuga lo serio, lo cómico y lo didáctico, comparando su poética con la cotidianidad del arte de la costura:

¿No han visto unas colchas que suelen hacer los aprendices de sastre de los retazos de paño que han podido recoger las vísperas de Pascuas? Allí se ven un pedazo encarnado junto a un azul, este junto al negro, el amarillo con lo blanco y así confusamente combinados, añadiendo que el de un color suele ser paño de seda muy rico, el que se sigue de su monte, el otro burdo, este de Guadalajara, en fin mezclados indistintamente los de alto, bajo y mediano precio [...] lo mismo parecen las coplas de este romance, que es a manera de pierna de nuez y es mano de mortero (fols. 32v.-33r.).

Esta idea que se censura entraña directamente con la poética horaciana que reivindica la ilustración en el famoso pasaje de la *Epístola a los Pisones* sobre la necesidad de equilibrio y coherencia entre la totalidad de las partes. Con ánimo de rebatir dicho planteamiento y de mostrar la libertad de la que los tradicionalistas de la Academia han hecho gala con las anteriores reflexiones, intervendrá ahora tras esta crítica Miguel de Barrios para demostrar la existencia en todas las épocas de figuras que han trascendido las normas y han permitido el avance y regeneración de las letras:

Queriendo coartar Horacio la libertad de los poetas, y aún los pintores, mandó se tuviese por ridículo al que con el pincel o la pluma pusiese a la cabeza de un hombre un cuello de caballo, y tomase lo restante de los miembros de diversas especies de animales [...] Entre los pintores que no reconocen aquel legislador hubo ya un Bosco [...] ¿por qué no le daremos a nuestro *Zángano* la gloria entre los poetas que al Bosco entre los pintores? ¿se puede hallar, según la idea que ha dado el impugnante, original más propio de las raras combinaciones del *Zángano* que las del célebre Bosco, ni el original de las de este en otras que en las del chistoso *Zángano*? [...] ¿La regla de todas las reglas no es el dar gusto? ¿le han de quitar al público o a los oyentes el que sean jueces de lo que les agrada o les fastidia? ¿Es posible que todos han de ser ignorantes? Pues en verdad que no lo son los que componen esta Academia, y no negarán que cuando se leyó esta obra saltaban de las sillas los Sénecas, los Lucanos, los Garcilasos, los Góngoras y el mismo Catón que estuviera doblara con la risa su cintura de palo (fols. 33r.-33v.).³³

Sirviéndose de lo enunciado por Lope de Vega y recuperado por Molière sobre la subordinación de las reglas al gusto, a través de esta intervención, Porcel desmonta buena parte de ese argumentario, demostrando que la composición posee calidad porque fue capaz de provocar la risa en todos los asistentes: Para el autor del *Juicio lunático* la verdadera regla del arte es su capacidad para mover al lector.³⁴ De ahí que compare a Villaruel con el poeta latino Marcial, quien privilegia la amenidad de los versos por encima de su mediocridad: «Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura/ quae legis hic: aliter non fit, Avite, liber» (fol. 35r.).

La siguiente composición que se comentará será un romance octosílabo del Duque de Béjar, censurado por Francisco de Borja y Aragón, y a quien replica José García de Salcedo Coronel. Se trata de un texto que emplea el clásico tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea. En este caso, se aprovecha esta composición para reflexionar sobre el concepto de mimesis:

La perfección de la pintura consiste en la propiedad con que se imita el original de la naturaleza universal o particular que retrata. Si es un palacio se ha de

³³ Cabe subrayar en esta cita el interesante apunte de consanguinidad entre literatura y pintura, tan defendido en los tratados pictórico-poéticos áureos. Como afirma Manero Sorolla «la doctrina horaciana de la “correlación fraternal” de las artes está en la base de muchos de nuestros mejores teóricos de la obra literaria o poética» (1988: 179). Esta dimensión imaginativa del arte literario es otra de las herencias barrocas evidentes en Porcel.

³⁴ Esta concepción, muy repetida en el texto de Porcel al hilo de los comentarios, se hallaba ya en las poéticas clásicas. Cfr. Horacio (2008), *Sátiras. Epístolas. Arte poética, introd., trad. y notas de José Luis Moralejo*, Madrid, Gredos, págs. 388-389.

ver en el lienzo el orden y proporción de sus partes como las pudiera disponer un arquitecto; si es un país no tiene el pintor que guardar este cuidado; aquí pondrá una montaña, allí un bosque, acá repetirá una selva [...] y esta misma descuidada y casual colocación de las figuras es la que más bellamente imita la Naturaleza, en quien jamás están propios los buscados primores del Arte (fols. 37v.).³⁵

Esto es, esa naturaleza a la que aluden las poéticas clásicas, para los escritores tardobarrocos no se refiere a una copia exacta de la realidad, sino que viene mediatisada por la inspiración y la creatividad. Así, el discurso crítico contra la legislación ilustrada reaprovecha conceptos de la clasicidad para subvertir ese orden desde el propio imaginario neoclásico.³⁶ Este eje se presenta como uno de los puntos en los que se ha querido ver una conexión entre el ideario de Porcel y la sensibilidad prerromántica, momento donde el genio cobra protagonismo. No obstante, como señalé al comienzo de esta investigación, más allá de ese interés común por transgredir lo normativo, no se ha de ver en Porcel una sensibilidad que se anticipa en el tiempo, sino más bien lo contrario: la perpetuación de lo barroco, que ya manifestaba en su esencia este concepto. Así, tal y como afirma Pedro Ruiz Pérez, aunque las actitudes de Porcel «podrían resultar familiares y valiosas para algunas posiciones románticas», sus ideas pueden leerse como reflejo de «una cierta tradición nacional frente a lo que se entendía como importación extranjerizante» (Ruiz Pérez, 2016: 233). De este modo, lo que aleja el pensamiento de Porcel del concepto de mimesis tiene más relación con la declarada distancia con lo francés que verdaderamente con una expresión de libertad absoluta tal y como la entendió la conciencia romántica.

Otra constante que se observa en la crítica de las obras es la acusación que se realiza por parte de los defensores de la aplicación estricta de las reglas de los anacronismos en los que incurren los poetas, haciendo alusión a esa idea de verosimilitud y el respeto por los sucesos históricos. Así, al comentar el conde de Rebolledo la fábula de Júpiter y Europa de Alonso Vicente Solís censura la influencia del *Polifemo* en la incorporación de los ejercicios venatorios de Europa: «No sabía yo hasta ahora que en los antiquísimos tiempos de Agenor se usase la cetrería, que Polidoro Virgilio tiene en su tiempo por muy reciente y de que Guido Poncirolo hace inventor a Federico Barba Roja» (fols. 41r-41v.). Este precepto caló tanto en el pensamiento dieciochesco que incluso tiene sus

³⁵Sobre el concepto de mimesis, así como la idea de imitación ligada al tópico *ut pictura poesis* que antes se mencionaba, Cfr. Checa Beltrán, 1991.

³⁶A lo largo de todas las ideas comentadas hasta ahora observamos que los conceptos de «Arte» e «Imaginación» tejen una red semántica muy presente en el texto. Ello se debe a que, como señala M.ª Rosa Aradra, a mediados de siglo se produce una revalorización de la imaginación, que en décadas posteriores comenzaría a entenderse desde las perspectivas románticas como el genio (Aradra, 2011).

resonancias en las primeras generaciones de escritores románticos educados en las normas neoclásicas, como por ejemplo refleja Martínez de la Rosa en sus *Apuntes sobre el drama histórico* (1830, París, t. 5) cuando enuncia que en argumentos históricos «la primera cualidad es la verdad de la imitación; pues aunque no se exija, y antes bien sea grave falta reducirse a una copia servil, nunca debe perderse de vista la índole de semejantes composiciones» (1830: 369).

Dentro de este ambiente académico, se aprecian también los continuos juegos de ingenio, entre ellos la apropiación de poemas en las lecturas de las sesiones.³⁷ Así, tal y como recoge Porcel, se censura en este vejamén «La fábula de Genil»,³⁸ que leyó Nasarre como suya cuando realmente pertenece al poeta antequerano Pedro de Espinosa (Cossío, 1998: 353-354), de ahí que Juan de Jáuregui al comentarla diga: «El estilo de esta obra, el modo de manejar los pensamientos, la prodigiosa fecundidad y vivez en las expresiones y pinturas, no me parece de este siglo, sino de los principios del pasado» (fol. 43v.).³⁹ Pedro Espinosa, precisamente por adscribirse a una poética manierista –aún heredera del clasicismo, pero comprometida con los aires renovadores–, ejemplifica a la perfección la versatilidad del gusto de la época, de ahí que una composición aparecida en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres* (1605) fuese capaz de encandilar por igual a todos los asistentes. Bernardo de Balbuena, como defensor, justificaría la posible redacción del texto en la juventud del escritor, lo que explicaría el que se hubiese dejado llevar por el gusto barroco. En definitiva, las palabras de los censores representan, de nuevo, que en esta Academia y entre sus miembros «la admiración por Góngora convivía con un anhelo de clasicismo que encontró reconciliación “en esa etapa intermedia en el camino del cultismo que representan Herrera, las *Flores de poetas ilustres* y el mismo Góngora mozo”» (Molina Huete, 2005: 53).

El texto de Espinosa puede servir como ejemplo paradigmático de la dinámica de censuras y el sentido pragmático de las autoridades que toman la palabra. En esta ocasión, como señala Molina Huete, «no parece casualidad que un fiscal antigongorino y gongorizado como fue Juan de Jáuregui y un épico preciosista como Balbuena, moderados por Garcilaso, formasen parte de este juicio

³⁷ Este hecho viene a corroborar de nuevo la importancia de la máscara en el círculo académico, la constante dubitación entre lo real y lo impostado, y no solo en cuanto a nombres se refiere, sino también en cuanto a obras y su atribución.

³⁸ Aunque en el manuscrito aparece como «Fábula del Genil» en el original de Espinosa se titula «Fábula de Genil». Cfr. Molina Huete, 2003.

³⁹ Sobre este episodio en la historia de la recepción de la fábula de Espinosa ya indagó Belén Molina Huete. El éxito del engaño demostraba «el poco conocimiento que se tenía de las *Flores* en general y del poema en concreto, pero tal también el “tono y el encanto de los mejores tiempos” que en él se reconocía y que fue alabado por sus oyentes» (Molina Huete, 2005).

dieciochesco» (2005: 53). Este caso concreto muestra la dinámica revisionista de la literatura áurea que se produjo durante el Setecientos (Marín, 1971).

En esta dinámica de convivencia entre lo viejo y lo nuevo, lo conservador y lo renovador, no solo la poesía será objeto de censura, sino también obras teatrales, como la tragedia *Virginia*, compuesta por Montiano y comentada por Francisco López de Zárate, dramaturgo barroco y autor de la tragedia *Hércules Furente y Oeta* (1651). La *Virginia*, considerada obra inaugural del género trágico dieciochesco (Cañas Murillo, 2009), comparte similitudes recepcionales con el texto de Zárate, quien señaló en su portada que su obra estaba «escrita con todo el rigor del arte», a pesar de cometer numerosos descuidos en cuanto al desarrollo de la fábula. Esta consideración es exactamente la que se aplica a Montiano, a quien se le achaca, entre otros defectos, la falta de decoro al incorporar personajes plebeyos, pues «*Virginia*, por hermosa que fuese, no deja de ser plebeya»; así como la lentitud en el desarrollo de la trama y errores históricos en el tratamiento de los personajes. Este juicio de Zárate es considerado por José Antonio de Salas como excesivo: «¿Tan estirada y subida en zancos quiere el Sr. Zárate la persona, que deje de ser humana en una tragedia donde no se han introducido dioses?» (fol. 43v.) y ante los supuestos anacronismos corrige:

De Lucio refiere Livio que era jefe de un no vulgar número de soldados, que —aun antes de su tragedia— era hombre respetado y bien opinado dentro y fuera de la milicia, y que después lo quisieron elegir por Tribuno, lo que rehusó. Esto es muy distinto de lo que se llama ínfimo vulgo, de quien probara nada o mucho (como quiere el Sr. Zárate) la solución que se le da. Añádase que, aun cuando fueran tan plebeyos, no se habría de atender sino al carácter y figura con que los pone el autor; que, sin apartarse casi de la historia, en todo el drama están respirando tanta gravedad, pundonor y cultura de costumbres, que les sobra mucho para personajes trágicos (fols. 49r-49v.).⁴⁰

Salas tenía a su disposición toda una tradición que continuamente reformulaba el personaje de *Virginia*, desde Tito Livio hasta Montiano. Y así, trata de contrarargumentar todas y cada una de las críticas lanzadas hacia la *Virginia*, deteniéndose especialmente en la altura de los personajes. Salcedo termina ad-

⁴⁰ En esta concepción laxa de los personajes encontramos este cambio que en el siglo XVIII adquiere el concepto de imitación. Aquí se observa cómo los factores contextuales (sobre todo económicos y sociales) comienzan a tener su repercusión en el hecho literario: frente a esa jerarquía social que se había trasladado de la realidad a la representación en épocas anteriores, comienza ahora «el cambio de un sistema que entiende la vida de una forma estática por otro que la concibe en movimiento» (Álvarez Barrientos, 1990: 222), de ahí que ya no necesariamente estos personajes tengan que cumplir todos los rasgos de la nobleza, según se argumenta.

virtiendo que sus ideas deben llegar no solo a Zárate, sino a «cuantos tengan viciado el oído y el gusto con las representaciones cómicas» (fol. 45r.).⁴¹ Este pasaje es de especial interés dentro del vejamén porque en todos y cada uno de los motivos expuestos por Zárate encuentra Salas una justificación histórica que demuestra, en parte, esa enorme rigidez que había alcanzado la crítica dieciochesca.

Como colofón a la sesión, la última composición censurada es un romance octosílabo de Torrepalma, una carta que escribe desde Ciempozuelos en respuesta a otro poema que le había enviado Porcel.⁴² La principal idea que va a achacar Herrera a la poética de Torrepalma es el constante navegar por una senda de «negras aguas».⁴³ Este estilo oscuro y plagado de metáforas fue una constante destacada por la crítica incluso posterior, ya que Leopoldo Augusto de Cueto señaló también este poema por sus «afectadas frases y enmarañados conceptos» (Cueto, 1893: 238).⁴⁴

Aunque en este comentario interviene Herrera, ejemplo de equilibrio y justo medio, Porcel no puede evitar sacar a lucir de nuevo sus simpatías hacia la poética gongorina, de ahí que el ataque al maestro de la heredera Academia del Trípode sea contrarrestado por el propio Góngora, que interviene y lamenta: «más parece que me ha impugnado a mí que a *El Difícil*», si bien declara estar ya acostumbrado a tal aluvión de críticas en el otro mundo. El aspecto que interesa a Porcel en el comentario de esta obra deviene de la ficticia situación creada en torno a la dureza de la metáfora. Así, Góngora recupera de un pasaje del «Libro I» de la *Eneida* el modo en que Virgilio pinta el furor de la guerra para demostrar cuán útil para el ejercicio poético puede llegar a ser esta figura retórica: «¿Por

⁴¹ Según señala Tortosa Linde, en la Academia no solo se leyeron tragedias, sino también algunas comedias, de las que incluso Villarroel emitiría juicio, aunque queda manifiesta la reputación que estas tenían por parte del sector ilustrado (Tortosa Linde, 1987), especialmente en cuanto a autores barrocos, pues el género cómico cultivado por Lope de Rueda o Torres Naharro sí era admirado.

⁴² Aunque el de Torrepalma no es el único romance presente en este vejamén, aprovecho esta ocasión para incidir en el papel que los tradicionalistas de esta academia tuvieron en la revalorización del romance octosílabo. Así dirá Torrepalma: «El romance castellano, aquella propia y privativa armonía de la lira española, recobrará la cultura de Hortensio, la energía de Pantaleón, la pureza de Solfs, la abundancia de Mendoza, la fuerza de Pinel» (*apud* Marín, 1971: 111). De este modo, la recuperación de esta forma estrófica por parte de la escuela salmantina de Meléndez y los posteriores románticos tenía un poso latente en este grupo de escritores.

⁴³ Hay aquí una alusión explícita en el discurso a la estrofa VIII del *Polifemo* al referirse a Torrepalma como «imitador ustuoso / de las oscuras aguas del Leteo», metáfora que el propio Garcilaso emplea para denunciar la dureza de sus versos, «que no se la quitará aunque los cueza en agua hirviendo de la fuente Helicona». No es de extrañar, pues, que junto con su tradicional seudónimo Herrera se dirija a él con los epítetos *El Duro*, *El Oscuro*, *El Confuso* y *El Misterioso*.

⁴⁴ La composición se titula «Respuesta del señor don Alonso de Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma, retirado al lugar de Ciempozuelos, a divertir su justo sentimiento por la muerte de un hijo que amaba, a una carta que le escribió desde la corte su amigo don José Antonio Porcel» (Cueto, 1893: 237-238).

qué, sin embargo de ser tan férreos, son tan admirables aquellos versos? Por la imagen que proponen» (fol. 51r.).

Sobre la necesidad de que el verso sea dulce y bello justifica Góngora: «Si tal hiciera, nos hubiera expuesto en vez de un sentimiento fuerte y varonil un plañoido mimoso de mujer; lo mismo que si el gran poeta por dar una dulce imagen del furor de la guerra hubiera pintado la cólera de un pollo» (fol. 57v.). Y, ante la incomprendión por parte de Herrera de este uso metafórico del lenguaje, la única solución que le propone es «alumbrarlo» él mismo, aunque «el impugnante sobrada luz tiene».⁴⁵ Para Porcel, al igual que ya defendió Góngora, el verdadero problema es que el poeta no debe relacionarse con el «lector del vulgo».⁴⁶

Todas las opiniones vertidas en este vejamén y atribuidas a los diversos poetas áureos, además de evidenciar la variedad y versatilidad latentes en la Academia, conducen a Porcel a una conclusión que, puesta en boca del presidente, desarticula estas polémicas y las reduce a meros caprichos intelectuales al afirmar que «la Poética no es más que opinión» y que «el poeta no debe adoptar otra ley que la de su genio» (fol. 59v.). La moraleja que Porcel intenta extraer de este viaje imaginario es que el poeta debe permitir que su genio fluya libremente. Y para ello se basa en «la libre imagen que nos dieron los antiguos, que supieron más de la Poética que todos nosotros y que los franceses», pues coartar la libertad «no es otra cosa que tiranizar el libre pensar del hombre, que en cada uno se diferencia según la fuerza de su genio» (fol. 60r.). Incluso alude al concepto de lo sublime esbozado por Longino, que apenas 14 años después de este texto sería abordado por Kant desde una actitud completamente romántica. Ello evidencia nuevamente la superposición de dos sustratos en esencia transgresores de los preceptos clásicos, cada uno desde una actitud distinta, pero que inevitablemente condicionaron el desarrollo de una nueva postura en el cuestionamiento del Neoclasicismo.

Observamos, pues, que a pesar de la existencia de lecturas tan dispares en un mismo círculo –y cada una de ellas con sus respectivos matices– el *Juicio lunático* se muestra como un ejemplo de la producción de las Academias literarias en el siglo XVIII y reflejo de parte de las tendencias estéticas y opiniones vigentes en 1750, un momento difícil de definir debido a la presencia simultánea

⁴⁵ Observamos que el tono satírico se hace más explícito cuando Porcel quiere ridiculizar algunos de los aspectos que los ilustrados achacan a los tradicionalistas, sobre todo a Torrepalma, a quien consideran el seguidor más fiel de Góngora.

⁴⁶ El pasaje de Torrepalma es quizás el ejemplo más ilustrativo de la situación en la que se encuentra la recepción y discusión de las ideas literarias, pues «estamos en 1750 y se dedica mucho más a la defensa que al ataque, alabándose sin medida la elevación poética» (Marín, 1971: 135). Esta es un poco la reflexión que el propio autor del vejamén lanza al final de este al rebajar la importancia de las disputas y reducirlas a mera opinión personal.

en el ambiente de la tradición heredada, por un lado; del neoclasicismo más intransigente, por otro; y de una nueva sensibilidad en ebullición que finalmente desembocaría en la ruptura absoluta tan solo unas décadas más tarde. Todos los censores tienen razón porque cada uno representa una razón distinta que emana del «diversísimo modo de pensar de cada uno».

Conclusiones

Estas páginas han permitido bosquejar la importancia del vejamen académico como modalidad discursiva desde la que estudiar la recepción de las ideas literarias en un momento de tránsito y confluencia entre diversas estéticas. La desatención a determinados aspectos del texto de Porcel justifica esta nueva incursión en *el Juicio lunático* para demostrar la necesidad de nuevas calas en los mecanismos discursivos sobre los que cimienta su crítica, así como la vinculación de los argumentos que expone con las ideas de otros intelectuales coetáneos, tarea que habrá de abordarse en profundidad en posteriores publicaciones, pero de la que se ha constatado el potencial.

Además, un análisis de las convergencias y divergencias del texto con respecto a la tradición áurea sitúa al *Juicio* como ejemplo del cultivo y evolución del vejamen en el siglo XVIII, época de la que se hace necesario reivindicar una mayor atención y búsqueda en archivos y bibliotecas de testimonios inéditos que complementen y ensanchen la nómina de textos conocidos. Solo así podremos conformar un panorama global de la literatura vejatoria en el dieciocho hispánico. Parece ser que el interrogante que ya se planteó el profesor Brown –*Ubi sunt los vejámenes?* (1993: 242)– sigue sin respuesta.

Desde el punto de vista estructural, a pesar de recurrir a lugares comunes como el sueño, el universo ficcional que el fiscal recrea permite que el lector –y en su caso el oyente– se sumerja en el escenario literario que dibuja y que se corresponde con la realidad del momento. En el vejamen de Porcel el interés se centra en que la recepción de la lírica de los autores de la Academia del Buen Gusto se produce a través de una lectura en clave, que a su vez supone una reescritura de la recepción de la lírica áurea mediante el despliegue de un conjunto de autores que funcionan a modo de censores. De este modo, se evidencia el propósito pragmático en el empleo del marco onírico-ficcional y la estructura dialógica. A ello debemos añadir el uso de determinados campos semánticos y estrategias discursivas a mitad de camino entre la oralidad y la escritura que demuestran empíricamente la posibilidad de sistematización de dichos elementos y su interés para el conocimiento de la literatura vejatoria en el siglo XVIII, que en muchos casos se presenta como una continuación de las prácticas discursivas

del XVII, pero incidiendo en aspectos candentes en otros textos y polémicas del momento.

Con respecto a las ideas literarias que se desprenden del texto, a pesar de que muchas veces se haya querido ver la confrontación de opiniones como mera antinomia, todos los argumentos puestos en boca de las distintas autoridades nos informan sobre algunas de las cuestiones estéticas que se debatían en este entorno académico en el que asistimos a una constante disparidad que a veces incluso sirve como impulso para la reconciliación de posturas. En estas páginas se han podido matizar algunos aspectos sobre la recepción dieciochesca de estas composiciones, como el *Adonis* o la *Virginia*, que constituyen hoy hitos literarios del siglo XVIII. No obstante, también conocemos a través del texto otros poemas menores de los que apenas se poseían noticias sobre su recepción más inmediata, como el caso de la canción de Ignacio de Luzán. La importancia de extraer ideas sobre los comentarios radica en la posibilidad de acercamiento a la literatura que se consumía en algunos entornos dieciochescos de sociabilidad literaria, entre ellos las academias, así como al conocimiento de las inquietudes estéticas que allí se respiraban, lo cual ofrece algunas ideas sobre la configuración del pensamiento literario de sus miembros.

Lo verdaderamente sustancial de atender estos textos es su potencial como ejemplo ilustrativo de la versatilidad de visiones existentes sobre el hecho literario. Escritores como Villarroel, que no encaja exactamente en los moldes prototípicos ilustrados, demuestran la escala de matices y opiniones. Así, «estudiar el pensamiento literario del siglo XVIII implica necesariamente pasar por el escenario polémico» (Aradra Sánchez, 2021: 35), pues es precisamente en ese espacio donde corrió la libertad de pensamiento de cada uno de los escritores: existió una defensa firme e intransigente de lo marcado por Luzán, pero esta postura más extrema convivió con la templanza ilustrada de otros tantos y con los anhelos de libertad que promulgaban los tradicionalistas. Tampoco estos últimos reniegan por completo de los clásicos, sino que su lectura es mucho más flexible. Hasta tal punto llega esta cuestión que incluso hemos podido trazar ciertas concomitancias entre el pensamiento tardobarroco y la nueva sensibilidad prerromántica que ya comenzaba aemerger.

En definitiva, una arqueología crítica del *Juicio lunático* permite «reconstruir la multitud y espesor de las capas» (Lara Garrido, 2010: 468) que conforman la realidad literaria de mediados de siglo y evidencia el solapamiento de estas. Quizá en este estudio se ha destapado únicamente una de las capas más superficiales del testimonio, pero posibilita asomarse a la poesía del Setecientos desde una mirada más precisa y objetiva que redimensiona la percepción crítica vigente.

Bibliografía

- ALBORG, Juan Luis (1972), *Historia de la literatura española*, vol. III, *Siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
- ANDRÉS Y MORELL, Juan (1997), *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*, traducción de Carlos Andrés (Edición de Jesús García Gabaldón, Santiago Navarro Pastor y Carmen Valcárcel Rivera), Madrid, Verbum, vol. I.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1990), «*Del pasado al presente. Sobre el cambio de concepto de imitación en el siglo XVIII ESPAÑOL*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, n.º 1, págs. 219-245.
- (2004), «Nación e historia literaria a mediados del siglo XVIII en España», en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria/ historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 101-114.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2011), «*Cicerón ilustrado. La recepción de su obra en la retórica española del siglo XVIII*», *Revista de estudios latinos: RE-Lat*, n.º 11, págs. 185-205.
- (2021), «*Las polémicas literarias en el siglo XVIII: ¿un género historiográfico?*», *Dieciocho*, Anejo 8, págs. 27-60.
- ARCE FERNÁNDEZ, Joaquín (1966), «*Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII*», *Cuadernos De Estudios Del Siglo XVI-II*, vol. 18, n.º 2, págs. 447-477.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José (2003), *Orígenes de la tragedia neoclásica española*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BERGMAN E., Hannah (1975), «*El “Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos” (MS. Inédito) y el certamen poético de 1638*», *Boletín de la Real Academia Española*, t. 5, n.º 206, págs. 551-610.
- BOILEAU DEXPRÉAUS, Nicolás (1817), *Arte poética: poema didascálico. Traducido del francés en verso español pareado por D. Pedro Bazán de Mendoza*, Alais, Imprenta y Librería de J. Martín.
- BROWN, Kenneth (1993), «Aproximación a una teoría del vejamén de academia en castellano y catalán en los siglos XVII y XVIII: de las academias españolas a la enciclopedia francesa», en Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *De las academias a la enciclopedia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, págs. 225-262.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2009), «*Sobre la primera “Segunda impresión” del “Discurso sobre las tragedias españolas” de Agustín de Montiano (Noticia bibliográfica)*», *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º 32, págs. 41-59.
- CARA, Giovanni (2001): «*La forma-vejamén y la dificultad de una definición unitaria de género*», en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso*

- Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pág. 267-274.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1965): «Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, n.º 31, págs. 97-111.
- (1988): «[La oralidad del vejamen de Academia](#)», *Edad de oro*, vol. 7, págs. 49-58.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel (1980), «De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de Literatura*, n.º 84, págs. 5-18.
- (1981), «[La Academia del Buen Gusto y la poesía de época](#)», en *La época de Fernando VI: ponencias leídas en el Coloquio conmemorativo de los 25 años de la Fundación de la Cátedra Feijoo*, Oviedo, Cátedra Feijoo, págs. 383-418.
- CHECA BELTRÁN, José (1991), «[El concepto de imitación de la Naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVII](#)», *Anales de Literatura Española*, n.º 7, págs. 27-48.
- (1994), «[El debate literario español en el prólogo del Romanticismo \(1782-1807\)](#)», *Revista de Literatura*, n.º 112, págs. 391-416.
- (2015), «[Recepción de modelos líricos áureos en el siglo ilustrado](#)», en Begoña López Bueno (ed.), *Entre sombras y luces: la recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 51-79.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2021), «[La “Escuela propiamente española”: la polémica sobre el lenguaje poético y la idea de nación](#)», *Dieciocho*, Anejo 8, págs. 247-279.
- COSSÍO, José María de (1998), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, ISTMO.
- CUETO, Leopoldo Augusto (1869), *Bosquejo histórico-artístico de la poesía castellana en el siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra.
- (1893), *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- EGIDO, Aurora (2003), *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores.
- FRANZINI, Elio (2000), *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor Libros.
- FEIJOO, Benito Jerónimo (1999): *Teatro crítico universal*, Madrid, Imp. de Lorenzo Francisco Mojados.
- GÓNGORA, Luis de (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1966), *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- HORACIO (2008), *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos.

- LARA GARRIDO, José (2010), «[La perversión del canon. Para una arqueología crítica de la Biblioteca de Autores Españoles](#)», en Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López (coords.), *Gramática, canon e historia literaria: estudios de Filología española entre 1750-1850*, Madrid, Visor Libros, págs. 467-514.
- LARA GARRIDO, José y Belén MOLINA HUETE (eds.) (2013), *La literatura del Siglo de Oro en el siglo de la Ilustración. Estudios sobre la Recepción y el Canon de la Literatura Española*, Madrid, Visor Libros.
- LAYNA RANZ, Francisco (1996), «Dicterio, conceptismo y frase hecha: a vueltas con el vejamen», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 44, n.º 1, págs. 27-56.
- LUZÁN, Ignacio de (1737): *La Poética o reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco de Revilla.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (2005), *De grado y de gracias: vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar (1988), «[El precepto horaciano de la relación “fraterna” entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII](#)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 64, págs. 171-191.
- MARÍN, Nicolás (1971), *Poesía y poetas del setecientos*, Granada, Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1830), *Obras literarias de Francisco Martínez de la Rosa*, París, Imprenta de Julio Didot, t. V.
- MOLINA HUETE, María Belén (2003), *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2005), *Tras la estela del mito. Textos y recepción de la «Fábula de Genil» de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1940), *Historia de las ideas estéticas en España. Siglo XVIII*, edición de Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1968), «[Porcel y el barroquismo literario del siglo XVI-II](#)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, n.º 21, págs. 11-60.
- PADILLA AGUILERA, Tania (2017): «José Antonio Porcel y Salablanca: diletantismo, profesionalidad y desengaño», en Elena Álvarez de Lorenzo (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, págs. 185-210.
- PEERS, Edgar Allison (1954), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.

- PORCEL Y SALABLANCA, José Antonio (1751), *Juicio lunático*, BNE, Manuscritos, MSS/18476 [*Papeles de la Academia del Buen Gusto celebraba en Madrid, 1 octubre 1750*], carp. 13, fols. 6-64.
- Real Academia Española (1734), *Diccionario de la lengua castellana...* [conocido como *Diccionario de Autoridades*], Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, t. IV.
- RODRÍGUEZ AYLLÓN, Alejandro (2010), *Un hito en el nacimiento de la historia de la literatura española: Los «Orígenes de la poesía castellana» (1754) de Luis José Velázquez*, Málaga, Fundación Unicaja.
- (2013), «La visión de los clásicos del Siglo de Oro en los Orígenes de la poesía castellana de L. J. Velázquez», en José Lara Garrido y Belén Molina Huete (eds.), *La literatura del Siglo de Oro en el siglo de la Ilustración. Estudios sobre la Recepción y el Canon de la Literatura Española*, Madrid, Visor Libros, págs. 11-40.
- RODRÍGUEZ-MANSILLA, Fernando (2021), «Para el texto del Vejamen de la luna: tradición crítica, versiones y análisis de variantes», *Cuadernos de Investigación Filológica*, n.º 49, págs. 127-154.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2016), «Proteo poético: el *Adonis* de Porcel o la paradoja de la naturaleza idealizada», *Ibero*, n.º 84, págs. 228-242.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (2019), «Del ingenio barroco al genio ilustrado: los prolegómenos de la imagen autorial del genio en España», *Bulletin Hispanique*, vol. 121, n.º 2, págs. 645-682.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis (2010), «Edición de las poesías de Ignacio de Luzán recogidas en los papeles de su mayorazgo», Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil (coords.), *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Instituto «Fernando el Católico», págs. 229-306.
- SEGRELLES, Cesare et al. (2009), *La tela del Ariosto. El «Furioso» en España: traducción y recepción. Edición de Paolo Tanganelli*, Analecta Malacitana, Anejo LXXI, Málaga, Universidad de Málaga.
- TICKNOR, George (1856), *Historia de la literatura española*, traducida, con adiciones y notas críticas, por Pascual de Gayangos individuo de la Real Academia de la Historia, y D. Enrique de Vedia, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, vol. IV.
- TORTOSA LINDE, María Dolores (1987), *La Academia del Buen Gusto: estudio y textos*, Granada, Universidad de Granada.
- (1988), *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad de Granada.

- (1992), «En la Academia del Buen Gusto», en David T. Gies y Russell P. Sebold (coords.), *Historia y crítica de la literatura española. 4. Ilustración y Neoclasicismo. Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, págs. 58-63.
- VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis José (2009), «Textos teóricos en la Academia del Buen Gusto. Ordenado y dispuesto para la imprenta por J. Alejandro Rodríguez Ayllón», *Analecta Malacitana (AnMal Electrónica)*, vol. 32, n.º 2, págs. 567-623.